

«АХИ» В ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: К ОПИСАНИЮ СТИЛИСТИЧЕСКИХ КОННОТАЦИЙ

ГЕННАДИЙ ОБАТНИН

В качестве удобного текста, сразу задающего несколько тем для обсуждения, возьмем второе восьмистишие Анны Ахматовой из ее цикла о Блоке (1944–1960):

И в памяти черной пошарив, найдешь
До самого локтя перчатки,
И ночь Петербурга. И в сумраке лож
Тот запах и душный и сладкий.
И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

Все ключевые места этого текста можно считать истолкованными¹, и ахматовская строка, которая из-за зияний также представляет собой своего рода кантилену², обращает нас к той разновидности эмоциональности, которая подразумевается словосочетанием *ахи* и *охи*. Ассоциация начальных звуков

¹ К нему дважды обращался Р. Д. Тименчик [Тименчик 1972; Тименчик 2014: I, 221–222; II, 322], и уже в первой из его работ была найдена пояснительная цитата из статьи А. Беленсона, где Блок назывался «королем поэтических теноров», дополненная в книге цитатой из М. Зенкевича с тем же сравнением. Загадочный фрагмент о строках, между которыми презрительно улыбается Блок, здесь интерпретируется как отклик Ахматовой на полученные ею незадолго до написания стихотворения мемуары Е. Тагер, где по памяти приводилось письмо Блока к поэтессе со строками о нехорошем влиянии на нее «современных поэтов», которые Ахматова отнесла на свой счет. В. В. Мусатов считал эти строки поздним откликом на эпистолярный отзыв Блока о поэме Ахматовой «У самого моря», см.: [Мусатов: 173].

² Возможно, поэтесса помнила восхитившую А. Пушкина строку К. Батюшкова «Любви и очи и ланиты» из его элегии «К другу» (1815).

псевдонима поэтессы, в основу которого положено татарское имя³, с занимающим нас междометием играет при этом важную роль. Эта ассоциация не раз использовалась в литературе, например, в шуточных стихах, несколько раз публиковавшихся под именем О. Мандельштама, но записанных в альбом поэтессы Вас. Гиппиусом: «Ах! матовый ангел на льду голубом / Ахматовой Анне пишу я в альбом»⁴, ср. также в цветаевском стихотворении «Анне Ахматовой» (1916): «Ахматова! Это имя — огромный вздох».

В еще одном случае псевдоним поэтессы не столь отчетливо живописуется звуками. Мы имеем в виду фрагмент из поэмы В. Хлебникова «Жуть лесная», который также послужил предметом внимания Р. Д. Тименчика, предположившего, что междометие *ах* в поэзии десятых годов стало «знаком-индексом» Ахматовой [Тименчик 1972: 79]. Вокруг строк Хлебникова «Воздушный обморок и ах / Турчанка обморока шали», где описан скандал с дракой пьяного К. Бальмонта в «Бродячей собаке», с тех пор накопилась некоторая литература, где среди прочего была подмечена связь наименования героини турчанкой с именем, служащим внутренней формой псевдонима поэтессы⁵.

В порядке подтверждения анаграмматической связи междометия *ах* и Ахматовой Р. Д. Тименчик упоминает также заметку под названием «Поэтическое ах» из «Журнала журналов» за 1916. Это фрагмент неподписанного, то есть, видимо, принадлежавшего перу редактора журнала (И. М. Василевского Не-Буквы) ироничного обзора «Поэты и стихи». Городецкий здесь называется «лукоморствующим поэтом» за свое стихотворение, патристически прославляющее русскую молодежь, и автор разбирает также опубликованное в «Русской мысли» стихотворение Ахматовой «Широк и желт вечерний свет...», в котором никаких ахов нет. Название заметки

³ Ср. ее собственную оценку его в стихотворении «Имя» из цикла «Вереница четверостиший»: «Татарское, дремучее, / Пришло из никуда, / К любой беде липучее, / Само оно — беда».

⁴ Обоснование атрибуции см. в комментариях А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера к изданию: [Мандельштам: 593].

⁵ В примечаниях к третьему тому Собрания сочинений Хлебникова скупо поясняется: «об Анне Ахматовой» [Хлебников: 452]; А. Л. Соболев прямо относит это к общему месту [Соболев: 227]. В работе М. Мейлаха указано, что намек на Ахматову отметил уже Н. Харджиев в первой публикации, а само выражение трактуется как изафетическая конструкция, когда одно существительное определяет другое. Со своей стороны отметим, что транскрипция рукописи текста, сделанная уже Харджиевым при первой публикации в 1940 г. (см.: [Мейлах: 849]), демонстрирует, что флексия там не дописана, и даже сам публикатор думал, что следует читать «турчанки обморока»; было даже «обморока ах», а потом «турчанк<и> [на плечах] обморока шали». В таком случае достаточно поставить между тремя последними словами запятые, чтобы строка стала ясной: *ах турчанки, ах обморока, ах шали*.

представляет собой резюме его содержания: настоящий возлюбленный перволичного женского нарратора, к которому стихотворение обращено, *ах, опоздал на десять лет* [Поэты и стихи: 6]. Таким образом, с помощью одного междометия, понятого как вздох сожаления, критик полагал описать, в общем-то, все, что хотела сказать поэтесса своим текстом.

Это возвращает нас к поздней Ахматовой и трактовке ее стихотворения: *ахи и охи*, на которые презрительно улыбается Блок, относятся к стереотипному описанию женской манеры речи. Даже использование одиночных ахов в такой роли не редкость в поэзии начала века. У Вячеслава Иванова мифологические героини не раз ахают. Например, в стихотворении «Гелиады» это междометие уснащает речь женщин-гелиад, как и в стихотворении «Певец в лабиринте», где Ариадна кокетливо говорит: «(Ах, забвенью лишь отрадно!)», а Пандора в его же трагедии «Прометей» тоже кокетничает: «... Меня дарами / Осыпали все боги: ах, на что / Сокровища понадобились мне?». То же происходит в ряде стихотворений Блока, где речь ведется от лица женского персонажа, например, Офелии или просто возлюбленной, как в стихотворении «Мой любимый, мой князь, мой жених...», речи девочки в стихотворении «У моря» или реплики девочки в «Балаганчике», или в репликах женщины в стихотворении «Тени на стене». Видимо, ассоциацией с женщиной мотивировано использование аха в стихотворении «Сны»: «О заморской, о царевне, / О царевне ... ах ...» (1912). Дважды *ах* появляется в речи той женщины, от лица которой написано стихотворение «Петербургские сумерки, снежные ...» (1914), причем во второй раз оно входит в конструкцию, которая воспринимается как устойчивый пример манерной женской речи: «ах, какой неотвязный!». В «Вольных мыслях», цикле, где мотив морского ветра играет существенную роль в смыслообразовании (напомним про «ветер с залива» в стихотворении Ахматовой), использован единичный, но весьма значимый *ах*, где рассказчик предвкушает, как девушка, которую он наблюдает и которой дает имя Текла, прогонит своего пошлого ухажера: «... И задумчиво глядит / В клубящийся туман... ах, как прогонит!...» (когда этого не происходит, она из античной Теклы превращается в простую Фёклу), ср. иронично-женское «ах, бедняжка» про скользящего на ветру прохожего в «Двенадцати» (о случаях, когда использование междометия сигнализирует о несобственно-прямой речи, см.: [Шаронов 2010: 92]). Стоит упомянуть также мандельштамовскую строку: «Слышу легкий театральный шорох / И девическое “ах”» из стихотворения

«В Петербурге мы сойдемся снова», где, как и в ахматовском стихотворении, междометие ассоциируется с театром и темнотой его зрительного зала, а также с реакцией на представление.

Дистанцированное использование *аха* как стилистического приема, конечно, заметнее в мужской поэзии, но не надо думать, что женщины не в курсе того, как их представляют. Обращение М. Цветаевой из ее стихов к Блоку: «Имя твое — ах, нельзя!» — преувеличенный девический испуг от разгадки тайны его имени или от связанных с ним собственных ассоциаций. Приведем также пример бытового характера, где и скопление тире, и *ах* использованы в качестве стилистических приемов взволнованной женской речи. Это письмо М. М. Шкапской, известной своими смелыми поэтическими экскурсами в женскую психофизиологию, к С. А. Толстой по поводу разговора последней с ее будущим мужем Есениным, которому она отказала в любви из-за романа с Пильняком:

Я точно вижу Вас и С<ергея> в этой утренней комнате, и ах, Соня, милая, как дорога мне вся эта противоречивость человеческая — «обещала верность другому» — а сама вся в огненном кольце; — пьяница и скандалист — и потом милая улыбка и взмах золотой головой: «Обещалась — так нужно держаться» [Шкапская: 137].

И. А. Шаронов пишет о двух режимах использования междометий, речевом или стандартном, и «повествовательном»⁶. В качестве знака второго он видит перемещение аха внутрь предложения, где порой он появляется в обрамлении тире, выступая в таком случае как вводное слово [Шаронов 2010: 90]. Вот пример из поэмы Сергея Соловьева «Любовь поэта»:

Нет, я верю, этого не будет,
Бог меня так больно не обидит.
Кто тебя — ах! — кто, как я, полюбит,
И моя малютка это видит.

В газелле Кузмина:

Опять со мной топаза глаз, розовый рот
И стрелы — ах! — златых ресниц! Снова с тобой!!

У Алексея Скалдина в стихотворении «Пан» эта же конструкция попадает на конец стиха:

⁶ В этой связи уместным будет привести пример из стихотворения Льва Лосева «Грамматика есть бог ума...», за сообщение которого мы благодарны Г. А. Левинтону: «На перегное душ и книг / сам по себе живет язык, / и он переживет столетья. / В нем нашего — всего лишь вздох, / какой-то ах, какой-то ох, / два-три случайных междометья» [Лосев: 115].

Внемлите мне и ей. Но жалостная — ах! —
Лишь радует ребенка.

И сразу же эта находка появляется у его друга Юрия Верховского в стихотворении «Караульщик» (1917):

Блещут слезы, слезы — ах! —
На твоих щеках?

Задолго до утверждения женской поэзии чрезмерная эмоциональность составляла в глазах читателей одну из характеристик нового искусства. Уже в ранних, написанных до брюсовских «Русских символистов», пародиях на Мережковского с помощью ахов высмеивались манерность и «фразерство» декадентства в эмоциональных дефинициях («Ты резвясь кусаешь сердце... / Мне ужасно больно... ах!», В. М. Дорошевич), или преувеличенность значения обыденных событий: «Молния где-то сверкнула, / Гром загредел в небесах, / Кошка с окошка прыгнула, / Где-то вдруг крикнули “ах”!» (Н. А. Соколов, цит. по: [Хворостьянова: 187, 195]). Показательна в этом смысле рецензия Акима Волинского на сборник Бальмонта «В безбрежности»:

В тоскливом размышлении о собственной судьбе, о значении человеческой жизни, о превратности обстоятельств, поэт изливает свои чувства в тирадах, уснащаемых сентиментальным, в достаточной мере устарелым междометием ах:

Ах, только бы знать, что могу я молиться...
Ах, только бы в мыслях, в желаниях слиться...
Ах, не понял я, не понял, что с тоскливою душою...
Ах, не понял я, не понял, что родимая печаль...
Ах, мне хотелось бы немножко отдохнуть...
Ах, как странно мне, совсем теряю силы... [Волинский: 390]

На самом деле Волинский цитирует всего по две строчки из трех расположенных недалеко друг от друга стихотворений Бальмонта: «Ах, только бы знать, что могу я молиться...», «Из-под северного неба» и «Больной» [Бальмонт 1896: 134, 143, 144, 146, 147]. Любопытно, что в первых двух из упомянутых Волинским стихотворений поэт, возможно, прислушавшись к мнению критика, при перепечатке в своем первом собрании сочинений в 1905 г. *ахи* заменил на *о* и *да* [Бальмонт 1905: 123, 125, 126, 127], оставив первоначальный текст лишь в последнем случае, где междометие мотивировано речью страдающего больного (т. е. персонажа). Для Волинского «тайна поэтического впечатления в искренности поэтического чувства,

в простоте и ясности стихотворных выражений» [Волинский: 385], и поэтому поэзия Бальмонта служила для него постоянным объектом язвительной критики. Об «устарелом» характере *ахов* свидетельствует, как нам кажется, и следующая цитата из «Охранной грамоты» Б. Пастернака, из того ее эпизода, где герой приезжает в Марбург на поезде: «Вконец потрясенный, я лежал на его <окна> широком ребре, зашептываясь до самозабвенья коротким восклицанием восторга, теперь устаревшим» [Пастернак: 168].

Замечание из «Охранной грамоты» бросает ответ на фрагмент из мемуаров М. С. Альтмана, где Иванов объясняет своему ученику, что такое дольник, называя его по обычаю того времени паузником:

В так называемых «паузниках» мы имеем дело не с ритмической константой паузы, а с паузой как ритмическим жестом. (Здесь В. привел как образцы свои стихи «Аттика и Галилея» как пример ритмических пауз и [...] <купюра публикаторов. — Г. О.> как примеры паузы — ритмические жесты. При чтении на каждой паузе он говорил «ах» — и я впервые постиг — «ах!», как это действительно красиво) [Альтман: 19].

Стихотворение при публикации было оформлено с графическими паузами (расширенными пробелами в середине каждого стиха). Логичным было бы предположить, что именно их Иванов заполнял *ахами* («Двух Дев небесных <ах!> я видел страны: / Эфир твой, Аттика, <ах!> твой затвор, Галилея!» и т. д.), оставляя пока за рамками рассмотрения, что именно он понимал под ритмическими паузами и что вслед за Андреем Белым называл ритмическими жестами. Для нас сейчас существеннее выбор Ивановым именно междометия *ах* для своей декламации, когда можно было бы использовать любое другое односложное слово. Прежде всего, теме стихотворения, в основе которого лежит сопоставление двух богинь, Афины и Богородицы, приличествует именно восторженное поэтическое *ах*. Кроме того, как показал Н. В. Котрелев, поток топонимов, с помощью которых поэт описывает посещенные им две страны, в точности соответствует впечатлениям Иванова от жизни в Афинах и от путешествия на равнину Эздрелон (совр. Израиль) и гору Кармил на Пасху 1901 года [Котрелев: 397–409]. Можно предположить, что его *ахи* при воспоминании о далеких от Баку, где он читает свое стихотворение, Эздрелоне и Ликабете (холм в центре Афин) в чем-то сродни пастернаковскому восклицанию восторга при въезде в Марбург. Стоит также добавить, что бытовое поведение Иванова, его манера одеваться и учтивость, как в мемуарах, так и в посвященных ему стихах не раз

описывались как старомодные. Например, у Андрея Белого в стихотворении «Вячеславу Иванову»: «Ты мне давно, давно знаком <...> длиннополым сюртуком / (Добычей, вероятно, моли)».

Не исключено, что именно этим объясняется естественность появления *ахов* в наиболее идеологически важных ивановских текстах, которые он сам не раз цитировал в своих статьях. Например, в стихотворении «Персть»:

Ах! по Земле, по цветоносной, много
Светлых полян для кущ святых:
Много полян ждут ваших уст приникших
И с дифирамбом дружных ног!

в стихотворении «Вожатый»:

«Ах, благостно груди стеснённой
Открылась ширь полян!
О, жаркий дух благовонный!
Елей живучих ран!..»

в стихотворении «Красота»:

Вижу вас, божественные дали,
Умбских гор синеющий кристалл!
Ах! там сон мой боги оправдали:
Въяве там он путнику предстал...

Столь же серьезно *ах* в стихотворении «Гость»:

Ах, душа разлукою болеет —
И не ведает, по ком тоскует!

В стихотворении «Темь», где развивается ницшевская мысль о темноте солнца, которая легла в основу идеи трагедии Иванова «Тантал»:

И страждет Свет, своим светясь гореньем.
Ах, дара нет
Тому, кто — дар! И кто осветит — Свет?

Добавим к этому, что Иванов всерьез использовал и устаревавшее междометие *Чу!*, которому в поэзии русского модерна была уготована стилизаторская роль (например, у С. Соловьева; о других устаревших междометиях см.: [Шаронов 2008: 21]). Не будем также забывать и о том, что возвращение в поэтический язык забытых слов являлось частью эстетической программы архаизма.

С «устарелостью» связан и такой комплекс характеристик *ахов* в поэзии модернизма, как литературность, принадлежность к сентиментальному

стилю и манерность, связанная с определенным поведением, предписанным куртуазной культурой, которая составила основу для европейского и русского буржуазного сентиментализма. Драмы Владимира Лукина упрекали в использовании народного *а* вместо литературного *ах*, поскольку использование просторечий входило в программу «преложения на наши нравы». Имя одного из любовников героини романа Михаила Чулкова «Пригожая повараха, или Похождения развратной женщины», Ахаль, является отглагольным существительным (ср. современное *хахаль*⁷, одноморфемные междометия вообще легко становятся основой для дальнейшего словообразования, см. [Шаронов 2008: 33]) и обозначает одну из поведенческих матриц такой культуры: влюбленному положено ахать (ср. имена Светон и Свидаль из того же текста).

Манерность порой может быть одета в женскую одежду, как в стихотворении Иванова «Фантазии», написанном сафической строфой:

Поступью чужой ты на ложе всходишь;
Но скользит с главы многоцветный пэплос:
Гневен, он бежит... ах! чем ты нежнее,
Он неуждержней!..

В стихотворении Блока «Как растет тревога к ночи...» (1913) междометие появляется после строки, демонстрирующей свою литературность с помощью ритмико-синтаксической проекции на пушкинский «Дар напрасный, дар случайный...» (1828):

Гость бессонный, пол скрипучий?
Ах, не всё ли мне равно!

Можно указать на два типа синтаксического использования этого междометия, когда его литературность ощущается острее. Одно из них, сочетание *Но, ах!*, находим в блоковском переводе из Байрона (1905): «Но, ах! уже мечты бывалой нет со мной...», или в его же позднейшем переводе шуточного политического стихотворения Гейне (1921). Однако оно есть и в оригинальных стихах Блока, причем уже в достаточно ранних, например, в стихотворении 1901 г. «Не жди последнего ответа...»:

Всё ближе — чаянье сильнее,
Но, ах! — волненья не снести...

⁷ Поскольку при редупликации ахов получается звукоподражание смеху (*хохоту*), слово *охохо-нюшки* есть, а *ахаханюшки* не существует. Примеры на два неслиянных аха см. у Панкратия Сумарокова: «Ах! батюшка, ах, ах!...» (1808) или в «Двенадцати» Блока: «Ах, ах, пади!...».

В читательском восприятии оно ассоциируется с лирикой XVIII века, что подтверждается данными Национального корпуса русского языка (далее НКРЯ, www.ruscorpora.ru). Из представленных там 212 примеров больше половины извлечено из поэзии XVIII века, причем равным образом у стилистически противопоставленных авторов. Так, в оде на восшествие Елизаветы Ломоносов сетовал на смерть Петра I: «Но ах, жестокая судьбина!», Сумароков размышлял в «Часе смерти»: «Но, ах, возможно ли исчезнуть и восстать?», в «Анакреонтических стихах А. А. Петрову» Карамзина фраза «Но, ах! мне надлежало ...» повторяется трижды, задавая тематическое членение текста. Появляется это сочетание и у Жуковского, однако все же в XIX в. *но, ах!* использовалось в основном в сатирической и комической поэзии, например, в ранней поэме Виктора Буренина «Педефил и Педемах», но особенно у Алексея Толстого. После этого оно всплывает у Блока, который, кстати, влияние поэзии Толстого на Леонида Семенова специально отметил в своей рецензии на его сборник [Блок: 176]. Появляется оно и у Кузмина в «Канопских песенках», подцикле «Александрийских песен», где дважды занимает по целой строке из речи девушки. Кузмин его использовал также в стихотворении, вложенном в уста героя стилизаторского рассказа С. Ауслендера «Вечер у господина де Севираж» («Но ах! недолго той любви нежной / Мы собирали сладкие плоды»).

Второй случай — уже упомянутое выше перемещение междометия из привычной и самой распространенной позиции в начале предложения в его середину. Начало этому в русской поэзии положил, видимо, В. К. Тредиаковский, который поставил *ах* в середину строки уже в элегии на смерть Петра I, где Марс просит императора вернуться из-за гроба: «Возвратись моя радость, Марсова защита: / Марс, не Марс без тебя есмь, ах! но волочита», а потом в полупереводной оде на сдачу Гданьска: «Ах! Гданск, ах! на что ты дерзаешь?» (не отсюда ли у Тютчева: «Души его, ах! не встревожит?»). Г. А. Гуковский в своем известном учебнике считал, что «[о]собенно пленяло Тредиаковского свободное место междометия в латинской фразе» [Гуковский: 69]. Однако стандартное *ах* в начале предложения было в той цитате из Овидия, которую Ломоносов привел в «Письме о правилах российского стихотворства» («Ah pudet, et Getico scrips!»). Беглый поиск по ресурсам с полнотекстовым представлением античной литературы добавил к Овидию имена Катутла, Плавта, Вергилия⁸, Теренция и Проперция,

⁸ Например, в первой «Эклоге» (I, 15) Вергилия междометие и в самом деле находится внутри строки, причем С. Шервинский воспользовался для его передачи знакомым нам приемом:

и, разумеется, эта практика нашла свое продолжение в латинской литературе Средних веков⁹.

Не исключено, что *ах* вообще имеет заимствованную природу, память о которой дает ему дополнительную стилистическую окраску. В таком случае это отличает его от его наиболее частых его спутников, фольклорного *ох* и библейско-церковного *увы*, которые мы находим уже в виршах Антония Подольского (см.: «Ох, увы, таковым недугом одержимым!» или «Ох, увы, окаянное наше тело!» [Виршевая поэзия: 31, 49]). Недаром в словаре М. Фасмера, который с некоторым сомнением возводил *ах* к междометию *ахти*, известному уже с XVII в., в качестве пояснения приводится пример из родного языка составителя, немецкое *ach* и производный от него глагол *ächzen* [Фасмер: 97]. Отметим, что создание дистанции, своего рода взгляд извне, присущ прототипическим междометиям изначально, уже на уровне фонетики. В самом деле, при произнесении реального эмоционального выкрика человек использует так называемые диффузные звуки (Л. Щерба), которые в междометиях, как и в любом ином звукоподражании, передаются регулярными фонетическими средствами. Поэтому петухи, коровы, кошки кукарекают, мычат и мяукают в разных языках по-разному, и одно междометие на протяжении своей истории может означать разные эмоции, как это произошло с популярным сейчас *wow!*, которым в середине прошлого столетия в Англии обозначали ощущение внезапной боли. То же происходит с *ахами* и *охами*: первые лишь весьма условно обозначают звук быстрого вдоха (особенно на русском, с его жестким щелевым [х]), а вторые, соответственно, — выдоха. Можно сказать, что, ахая, мы на самом деле «делаем «ах»». Приходит на память трактовка Л. Щербой *аха* в пушкинской строке «Татьяна — ах! а он реветь» как глагольной формы от *ахнуть*, НКРЯ предложил подобное использование у В. Казина: «И со страстью жадной / Я взглянула на тебя и — ах!» (о том, что на письме междометия не обязательно имитируют реальный звук, а могут просто обозначать эмоциональное состояние см. [Шаронов 2010: 92]). Кроме того, существуют также знакомые всем звуки, для которых в языке не существует устойчивого междометия или звукоподражания (см. [Шаронов 2008: 26–27]). В рассказе

«В частом орешнике здесь она только что скинула двойню, / Стада надежду, и — ах! — на голом оставила камне» (речь идет о козе).

⁹ Не исключено, что в шуточном стихотворении упомянутого Беленсона под любовными вздохами тоже подразумеваются *ахи*: «Исполнен церемонной грации, / С улыбкой важной богдыхана / Я декламировал Горация / Китайке благоуханной. // Дремали мандарины строгие, — / Так видно принято в Пекине, / Любовный вздох при каждом слоге я / Лукаво добавлял к латыни» [Беленсон: 41].

Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Голова Медузы» один из проходных персонажей, англичанин, которому положено скучать, неоднократно издает звук, обозначенный писательницей как *Аэу!*, являющийся, очевидно, окказиональным звукоподражанием зевку, который мы привыкли узнавать по глагольному описанию («англичанин зевнул») [Зиновьева-Аннибал: 195].

Будучи междометием, *ах*, в отличие от других служебных частей речи, ничем не управляет и ничем не управляется, но входит в ряд словосочетаний различной устойчивости. К концу позапрошлого века устаревало лишь одинокое *ах*, в то время как в словосочетаниях, вроде *ах ты*, *ах да*, *ах черт* или *ах вон оно что* междометие до сих пор активно используется (ср. в «Двенадцати» Блока: «Ах ты, Катя, моя Катя толстоморденькая...», а также в стилизациях просторечий у Никитина, Городецкого, Дрожжина). По данным онлайн-ресурса Collocations Colligations Corpora (<http://cosoco.cosusco.ru/>), позволяющего изучать сочетаемость слов (коллокации) в современном русском языке, *ах* чаще всего выступает с местоимениями: *ты*, *это*, *вы*, *я*, *он*, *мне*, *вам*, *что* и *она*; частицами: *да*, *вот*, *ну*, *нет*, *это*, *ужель*, *вон*, *лучше*, *не*; наконец, с союзами: *как*, *если*, *да*, *чтоб*, *что*, *кабы*, *когда*, *и*, *но*, *зато* и *а* (слова расположены по уменьшению частотности). По мнению В. В. Морковкина, *ах* сочетается со словами *какой*, *как* и *сколько*, *да*, *ты* (*вы*), а также с бранными словами [Морковкин: 31–32], ср.: [Рогожникова: 23]. Для сравнения скажем, что для *ох* самым распространенным по сочетаемости местоимением будет *как*, частицей — *уж* и союзом — *и*.

Впрочем, коллокативные словосочетания с отчетливо устаревшим звучанием, вроде *ах*, *оставьте* могут быть отнесены к языковым цитатам или «коммуникативным фрагментам» [Гаспаров: 109, 117 и далее]. Они также отсылают к определенной стилистике, но не к конкретному прецеденту. В статье Л. Д. Троцкого 1923 г., направленной против формалистов, стилистическая архаичность словосочетания использована, чтобы подчеркнуть ложное новаторство своих оппонентов: «Но тогда — накидывается на нас философ формализма — дело идет всего-навсего о новой форме “в области репортажа, а не в области поэтического языка”? Ах, убил!.. Если угодно, поэзия и есть репортаж, только особого большого стиля» [Троцкий]. То же можно сказать про междометные сочетания, как, например, *увы* и *ах*. Оно ассоциируется с комическим или сатирическим стилем или характеризует сказовую манеру изложения: например, в рассказе Тургенева «Бригадир» (1847) или в качестве финальных слов в рассказе Чехова «Персона» (1885–1886: «Гонорар — увьи и ах!»). Логично его появление в ситуации дистанцированного использования в качестве знаков сентиментальности:

Не будет вздохов, восклицаний,
 Не будет там «увы» и «ах» —
 И мука долгих ожиданий
 Не засквозит в сухих строках (М. Кузмин).

С нашими наблюдениями в целом согласуются те поневоле приблизительные статистические данные по использованию *ахов* поэтами-символистами, которые можно получить из НКРЯ. У предавшего свои *ахи* Бальмонта их всего 12 на 1004 документов (1,2%), и из них 10 — в начале предложения. Существенно отличается от него Сологуб (22 случая на 18 из 572 текстов, 3,85%), близок к нему результат Иванова с 41 *ахом* на 36 стихотворений при общем их числе в 1180 документов (3,47%)¹⁰. С ивановскими сопоставимы данные по презиравшему *ахи* и *охи* Блоку: 39 случаев на 30 стихотворений из 1359 обработанных текстов (2,87%). Ожидаемым образом рекордсменом выступает Михаил Кузмин: 93 *аха* на 831 документ (11,19%)¹¹. Уточнение, обработка и истолкование этих и других данных еще ожидает своих работников.

Литература

Альтман: Альтман М. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995.

Бальмонт 1896: Бальмонт К. В безбрежности. М., 1896.

Бальмонт 1905: Бальмонт К. Собрание стихотворений. М., 1905.

¹⁰ По словарю словоформ, составленному по четырехтомному собранию сочинений Иванова (https://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/word_index/toc_index.html), эта цифра еще выше (46).

¹¹ Недаром даже внешний облик поэта связался с этим междометием в обращенном к нему стихотворении М. Цветаевой: «Страх и укор, ах и аминь...». Отметим возникающую здесь внутреннюю рифму *страх: ах*, которая, видимо, в силу смысловой связи рифмуемых слов, является одной из самых распространенных на это междометие после слов в падежных формах, вроде *слезах, глазах, в сердцах* и т. п. Она была уже у А. Сумарокова, ее находим и в русском стихотворении Р.-М. Рильке «Я так устал от тяжбы больных дней...»: «<...> теперь молчанье свое слышу я — / оно растет как в ночи страх / темнеет как последний *ах* / забытого умершего ребенка» (имеется в виду «последний вздох»?); Сологуб дал усеченный ее вариант в своих знаменитых «Чертовых качелях»: «Взлечу я выше ели, / И лбом о землю трах. / Качай же, чёрт, качели, / Всё выше, выше... *ах!*». Оставляем пока за рамками рассмотрения тему распределения *ахов* по силлабо-тоническим размерам, хотя его первый результат предсказуем: *ахов* существенно больше в двусложниках. В периоды наибольшей популярности *аха* в литературном языке русская поэзия и писалась в основном ямбами и хореем, однако другой причиной может быть и разная природа ритмического разнообразия этих двух групп размеров: в двусложниках, предпочитающих пиррихии, односложные слова нужнее.

- Беленсон: *Беленсон А.* Забавные стишки. СПб., 1914.
- Блок: *Блок А.* [Рец.] Леонид Семенов. Собрание стихотворений. С.-Петербург. 1905. Издание «Содружество» // Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. VII.
- Виршевая поэзия: *Виршевая поэзия* (первая половина XVII века). М., 1980.
- Волинский: *Волинский А.* Борьба за идеализм: Критические статьи. СПб., 1900.
- Гаспаров: *Гаспаров Б.* Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- Гуковский: *Гуковский Г.* Русская литература XVIII века. М., 2003.
- Зиновьева-Аннибал: *Зиновьева-Аннибал А.* Тридцать три урожая: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999.
- Котрелев: *Котрелев Н.* Вячеслав Иванов. «Аттика и Галилея» (из материала к комментарию на корпус лирики) // *Scripta Gregoriana*. М., 2003.
- Лосев: *Лосев А.* Стихи. СПб., 2012.
- Мандельштам: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. I.
- Мейлах: *Мейлах М.* Турчанка обморока: Пример ирано-славянской грамматической интерференции в поэтическом языке Хлебникова // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999.
- Морковкин: *Словарь структурных слов русского языка* / Под ред. проф. В. Морковкина. М., 1997.
- Мусатов: *Мусатов В.* «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. М., 2016.
- Пастернак: *Пастернак Б.* Охранная грамота // Пастернак Б. Полн. собр. соч. с прилож.: В 11 т. М., 2004. Т. III.
- Рогожникова: *Рогожникова Р.* Словарь эквивалентов слова: Наречие, служебные, модальные единства. М., 1991.
- Поэты и стихи: [Б. п.] Поэты и стихи // Журнал журналов. 1916. № 4.
- Соболев: *Соболев А.* Хроника одного скандала // Соболев А. Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. М., 2013 (Летейская библиотека, II).
- Тименчик 1972: *Тименчик Р.* «Анаграммы» у Ахматовой // Материалы XXVII научной студенческой конференции. Тарту, 1972.
- Тименчик 2014: *Тименчик Р.* Последний поэт: Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Иерусалим, 2014. Т. I–II.
- Троцкий: *Троцкий Л.* Формальная школа поэзии и марксизм // Троцкий Л. Литература и революция. М., 1923.
- Фасмер: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1964. Т. I.
- Хворостьянова: *Хворостьянова Е.* Пародии на Д. Мережковского в русской юмористической журналистике 1880-х – 1890-х гг. // Литературный факт. 2017. № 3.

Хлебников: *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2002. Т. III.

Шаронов 2008: *Шаронов И.* Междометия в речи, тексте и словаре. М., 2008.

Шаронов 2010: *Шаронов И.* Вводные употребления междометий и звукоподражательных слов в художественных текстах // Поэтика и фоностилистика. Бриковский сборник. М., 2010. Вып. 1.

Шкапская: Переписка Марии Михайловны Шкапской и Софьи Андреевны Толстой 1923–1928: «Женщины *par excellence*» / Публ. С. Субботина // Наше наследие. 2002. № 62–63.